PHILHARMONISCHE CONCERTE

DIRIGENT:
ARTHUR NIKISCH

Berlin, XVIII. Saison
1904–1905.

Programm-Buch

Redigirt von Prof. Dr. H. Reimann.



Herausgegeben und verlegt von der
Concert-Direction Hermann Wolff in
Berlin W., Flottwell-Strasse No. 1.

PHILHARMONIE

Montag, den 28. November 1904, Abends 7½ Uhr pünktlich

IV. Philharmonisches Concert

Dirigent: **Arthur Nikisch.**

Solist: **Eugen d'Albert.**

PROGRAMM.

1. Vorspiel zu der Oper „Der Improvisator" } *E. d'Albert*
2. Klavier-Concert No. II, E-dur, op. 12 . } *E. d'Albert*
   (in einem Satze).
3. Symphonie No. IV, G-dur, op. 88 . . . *A. Dvořák*
   Allegro con brio. — Adagio. — Allegretto grazioso. — Allegro ma non troppo.
   (zum ersten Male).
4. Akademische Fest-Ouverture op. 80 . . *J. Brahms*

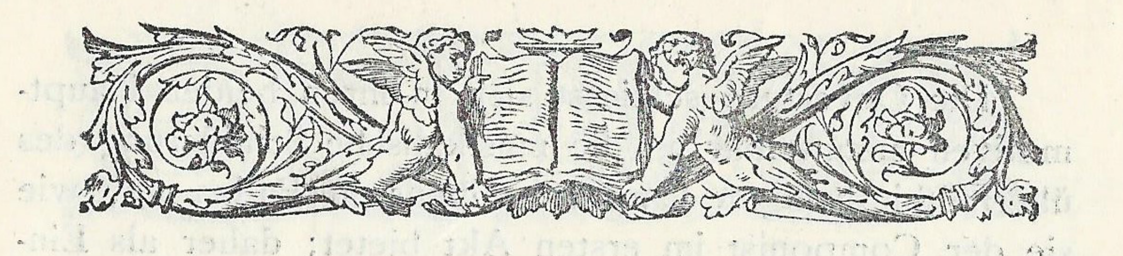
Concertflügel: **BECHSTEIN.**

V. Philharm. Concert: Montag, 12. December 1904

Dirigent: **Arthur Nikisch.**

Solist: **Pauline Strauss - de Ahna.**

PROGRAMM: **Beethoven**: Symphonie No. VII, A-dur, op. 92. — **R. Strauss**: 4 Lieder mit Orchesterbegleitung (Das Rosenband, Wiegenlied, Morgen, Cäcilie). — **R. STRAUSS: Symphonia Domestica op. 53 (z. 1. M.) unter Leitung des Componisten.**



I.

Eugen d'Albert*)

geb. 10. April 1864 in Glasgow, lebt in Berlin.

Ouverture zur Oper: „Der Improvisator".

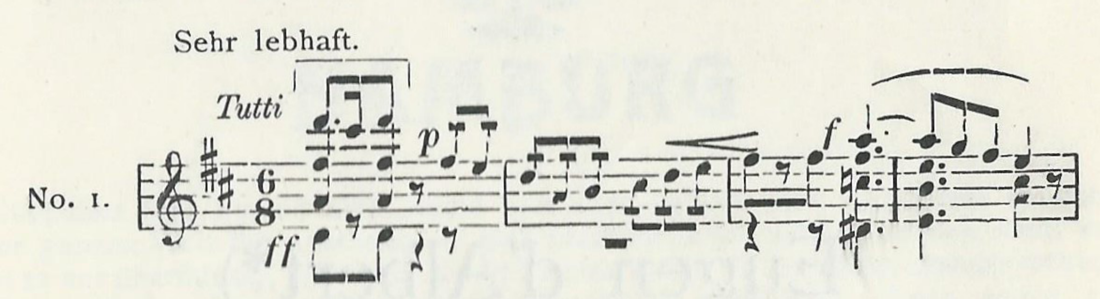
Besetzung: Streichorchester, Harfe, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Becken, Triangel, Tamburin, kleine Trommel.

Eugen d'Albert's „Improvisator", dessen Libretto Gustav Kastropp aus einer Verschmelzung des Andersen'schen gleichnamigen Romans mit Victor Hugos' Drama: Angelo, Tyrann von Padua, hergestellt hatte, folgte in der Composition unmittelbar seinem „Kain", der im Februar 1900 zum ersten Mal in der Berliner Königl. Oper aufgeführt worden war. Genau zwei Jahre später, am 26. Februar 1902, kam der „Improvisator" zum ersten Mal, ebenfalls an unserer Königl. Oper, zur Aufführung. Die mannigfaltigen Schwächen des Textbuches haben es wohl in erster Linie verschuldet, dass die Oper, trotz ihrer sehr distinguirten und auch melodisch reich ausgestatteten Musik, sich vorläufig nicht auf dem Spielplan dauernd erhalten hat.

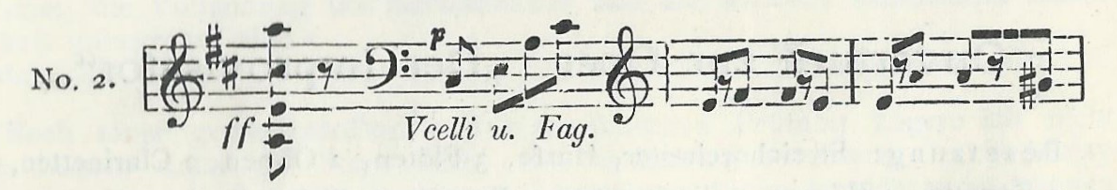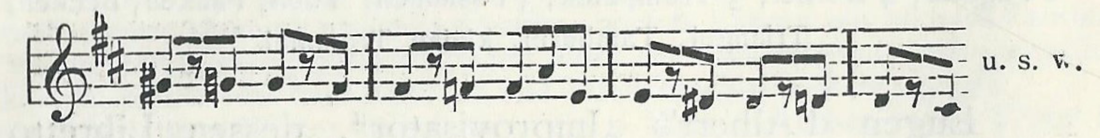
---

*) Nachdruck sämmtlicher Analysen verboten.

Die Ouverture schliesst sich in ihren beiden Hauptmotiven unmittelbar an die musikalische Schilderung des übermüthig-lustigen Carnevaltreibens in Padua an, wie sie der Componist im ersten Akt bietet; daher als Einleitung und Schluss der Ouverture:
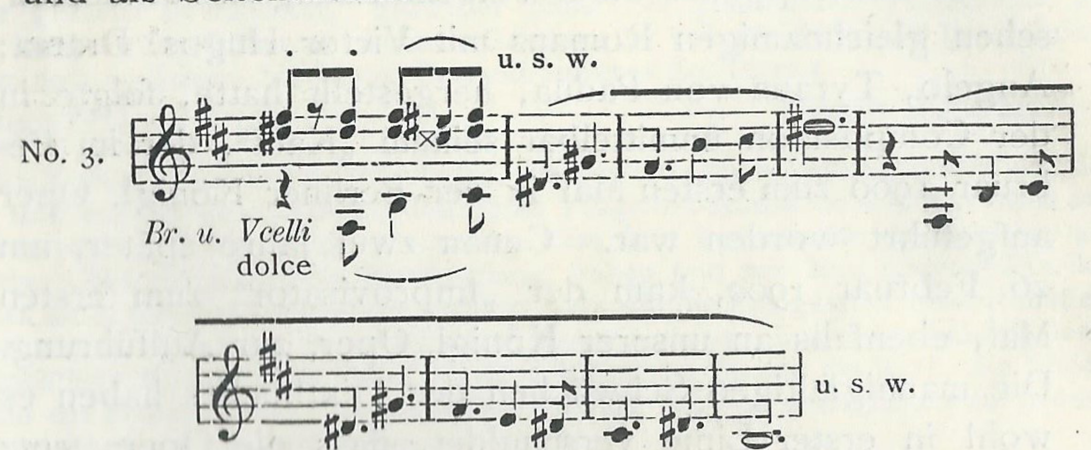


als eigentliches **Hauptthema:**



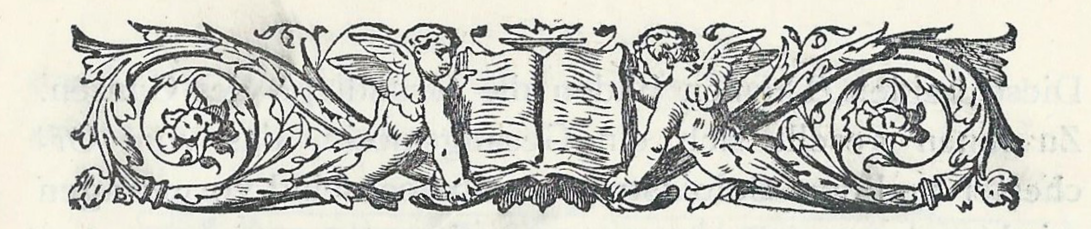


und als Seitenthema:



Die letztgenannte Cantilene stammt aus dem Quartett (Giovanna, Giannetta, Capitano, Sesto) des ersten Aktes.

H. R.



II.
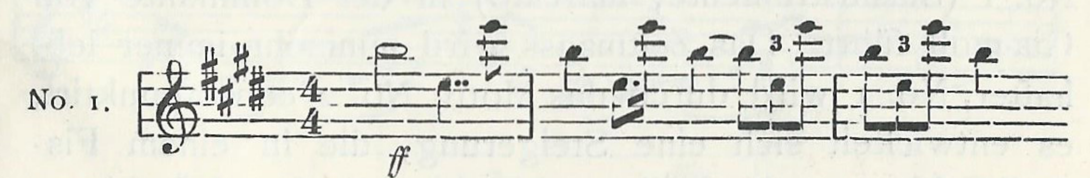
Eugen d'Albert

Zweites Concert (E-dur) op. 12.

Lebhaft ($^4/_4$), E-dur.
Langsam ($^3/_4$), G-dur.
Sehr lebhaft ($^6/_8$), C-dur.
Erstes Zeitmaass ($^4/_4$), E-dur.
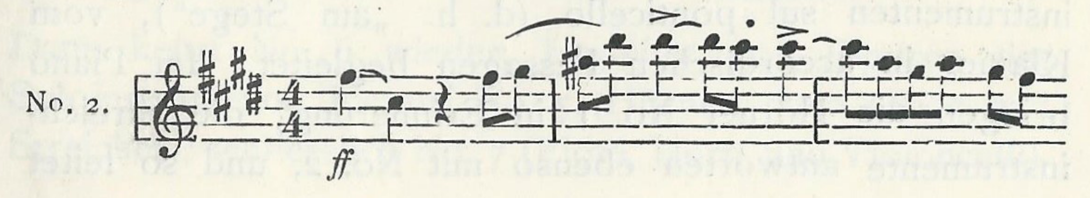
Trotz der im Vorstehenden näher bezeichneten vier Abschnitte ist das Ganze ein „Concert in einem Satze" zu nennen. Die vier Abtheilungen folgen, durch keine Pausen unterbrochen, auf einander und sind ausserdem mit einander durch die Identität der Themen verbunden. Dieselben erhalten in den verschiedenen Abtheilungen eine verschiedene rhythmische Gestaltung. Zunächst beginnt das volle Orchester mit dem ersten Thema:

No. 1.

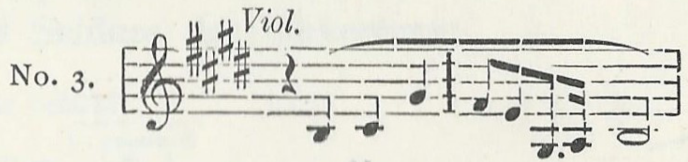


ihm schliesst das Klavier, bereits mit dem 5. Takt, ein zweites an:

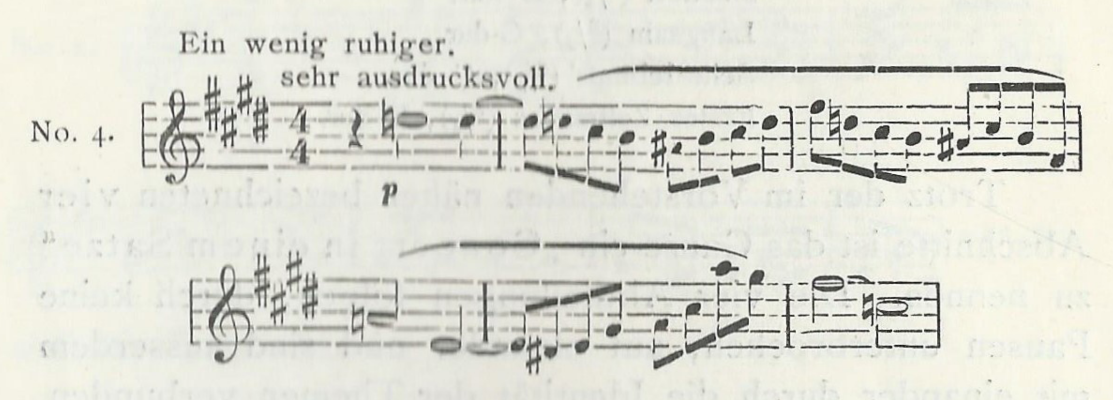
No. 2.



Diese beiden Themen bilden die Grundlage des Ganzen. Zu ihnen gesellt sich ein Gesangsmotiv, das vom Orchester und dem Soloinstrument abwechselnd vorgetragen wird:
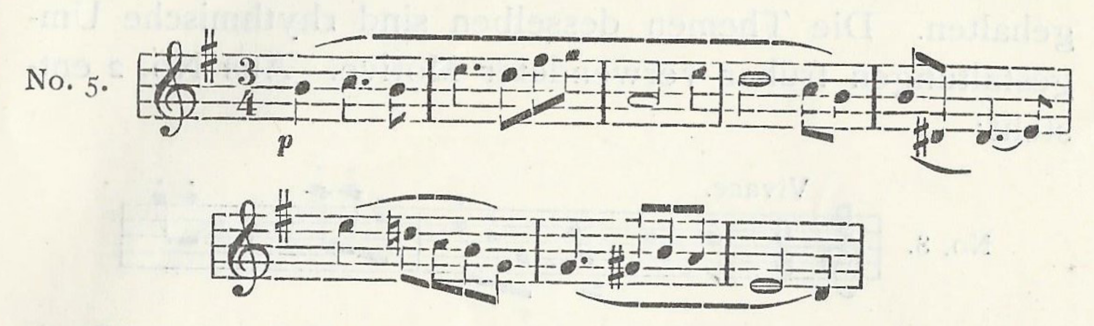


Klavier und Orchester spinnen es weiter aus und führen zu No. 1 in Gis-moll zurück, das Klavier antwortet mit No. 2 (H-dur); es folgt eine ähnliche Entwickelung wie vorher, bis No. 3 (f und „zurückhaltend") im Orchester zu einem neuen Motiv (Klavier) überleitet:
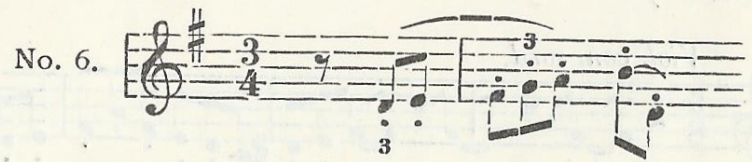


Das Motiv wird dann von der Clarinette, später von den Bratschen (Takt 5 und 6) aufgenommen, bis ein Trugschluss (nach der H-dur-Cadenz, ritardando) zum Thema No. 1 (Blasinstrumente, marcato) in der Dominante von Gis-moll führt. Das Zeitmaass wird nunmehr immer lebhafter, No. 1 wird durch das Motiv No. 2 contrapunktirt, es entwickelt sich eine Steigerung, die in einem Fis-moll-Schluss vorläufig ihren Abschluss findet. In ruhigem Zeitmaasse entwickelt sich No. 3 (Horn), von den Streichinstrumenten sul ponticello (d. h. „am Stege"), vom Klavier in accordischen Passagen begleitet. Im Piano bringen die Hörner No. 1 in Erinnerung, die Streichinstrumente antworten ebenso mit No. 2, und so leitet
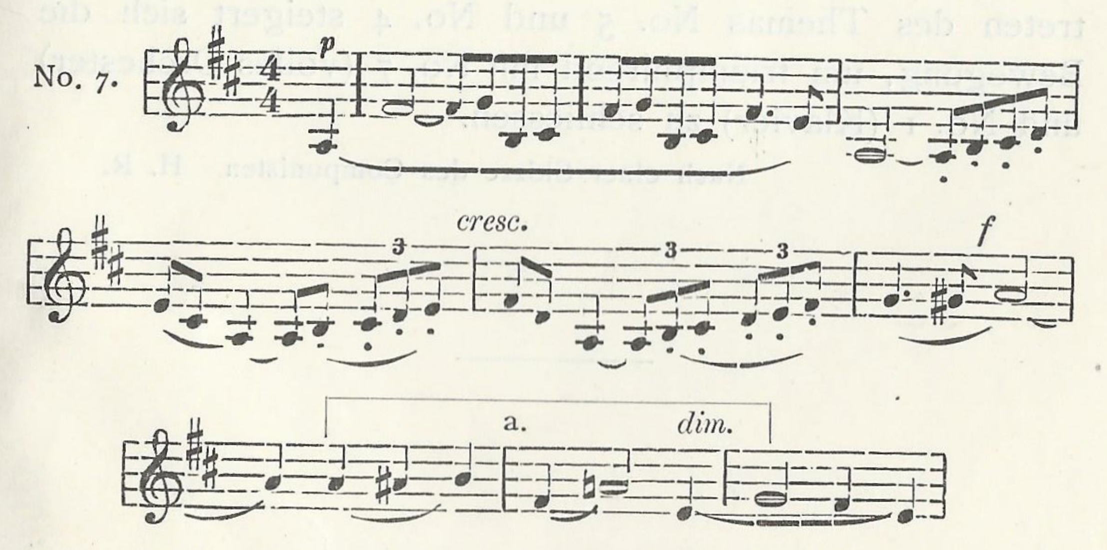
das Stück allmählich zu dem zweiten, mit: **Langsam** bezeichneten Abschnitte über:



Der breiten Cantilene setzen die Streichinstrumente das in sanft gestossenen Triolen sich erhebende Motiv gegenüber:
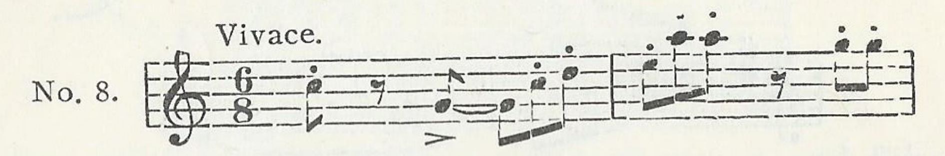


von dem Klavier „con grazia" wiederholt. Nach einer Modulationsreihe: D-dur, F-dur, As-dur, A-dur (als Dominante) tritt D-dur ein und mit ihm folgendes vom Streichorchester unisono vorgetragene und vom Klavier wiederholte Thema:

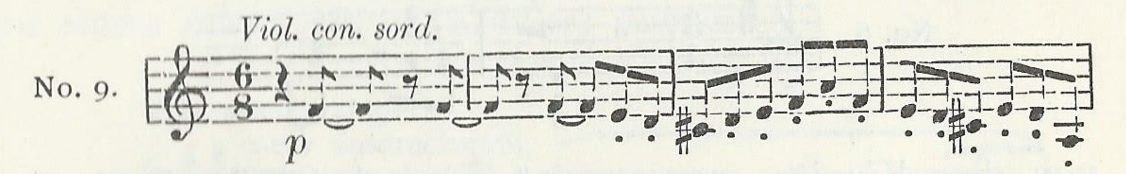


Dann kehrt No. 6 wieder, begleitet von Figuren des Soloinstruments, hierauf No. 5 (Hörner, dann Oboe und Streicher), schliesslich No. 7 (Flöte, Horn und Violoncelli).

Ein Trugschluss leitet in den nächsten Theil: Sehr lebhaft über. Dieser Abschnitt ist im Scherzo-Charakter gehalten. Die Themen desselben sind rhythmische Umgestaltungen früher verwendeter Motive. Aus No. 2 entsteht:



(vgl. Thema No. 3 der „Improvisator"-Ouverture, S. 4). Dessen Nebenthema ist aus No. 4 gewonnen (Violinen „con sordini"):



Am Schluss des „Scherzo" leitet ein kurzes Tutti nach E-dur: No. 1 und 2, Klavier und Orchester abwechselnd erscheinen wieder. Nach einem episodisch behandelten Motiv aus No. 7 (No. 7a) und einem nochmaligen Auftreten des Themas No. 5 und No. 4 steigert sich die Bewegung, um triumphirend mit No. 7 (volles Orchester) und No. 1 (Klavier) zu schliessen.

Nach einer Skizze des Componisten. H. R.



Anton Dvořák



III.

Anton Dvořák

wurde geboren als Sohn eines Fleischermeisters in Mühlhausen bei Kralup in Böhmen am 8. September 1841. Von den Eltern zum väterlichen Gewerbe bestimmt, ward es ihm ausserordentlich schwer, dem Zuge des Herzens zu folgen und alle die Hindernisse zu überwinden, die ihn endlich 1857 seiner Bestimmung, der Musik, zuführten. Er besuchte — immer noch unter schweren Entbehrungen — die Orgelschule in Prag und war gleichzeitig als Bratschist Mitglied einer böhmischen Civilkapelle, bis er 1862 Mitglied des Orchesters des tschechischen National-Theaters in Prag wurde. Nun begann seine compositorische Thätigkeit, in der er es im Jahre 1873 zu einem grossen Erfolge brachte: sein Hymnus »die Erben des Weissen Berges« wurde von einem tschechischen Gesangvereine, Hlahol, aufgeführt und erntete stürmischen Beifall. Durch diesen und ähnliche Erfolge war Johannes Brahms auf das junge Talent aufmerksam geworden; seine Fürsprache verschaffte Dvořák 1875 ein Staatsstipendium*), und, was noch »wirkungsvoller« für den armen Musiker war, eine nachdrückliche Empfehlung an den Berliner Verleger Fritz Simrock**). Von jetzt ab war seine Bahn geebnet, und ohne erhebliche Sorgen und Beschwerden konnte der junge Künstler

*) Vgl. den Nekrolog von Dr. Viktor Joss in der „Musik" 1903/1904, Heft 18, Seite 399.

**) Vgl. Leopold Schmidt-„Dvořák und Brahms" (Berliner Tageblatt vom 21. Juni 1904).

nunmehr ganz seiner Kunst leben. Seine weltberühmten »Slavischen Tänze« machten ihn mit einem Schlage zu einem berühmten Componisten, bei dem sich nun alle musikalischen Schleusen öffneten, und der ein Werk auf das andere in fast erdrückender Fülle und Mannigfaltigkeit folgen liess. Dabei zeigte jedes das ausserordentliche, vielgestaltige Talent Dvořák's von einer anderen Seite, und fast alle waren mit so glänzenden, genialen Zügen ausgestattet, dass sie ausser allgemeinem Erstaunen sogar den Neid manches »Grossen« erregten.

Auf dem Gebiet der Oper war Dvořák in Prag schon 1876 durch seine im modernen, Wagner'schen Style gehaltene »Vanda« bekannt geworden; es folgten Compositionen für Klavier (»Legenden«, Concert u. a.), für Violine, für Blasinstrumente (Serenade) für volles Orchester, Lieder u. a., bis dann seine Hussitzka-Ouverture und vier Symphonien (op. 60, 70, 76 und 88) erschienen, die letzteren im Zeitraume von 10 Jahren, 1882—92, geschrieben: op. 88 insbesondere nach den grossen Erfolgen, die Dvořák zumeist durch seine Oratorien und Kantaten in Leeds, Birmingham, London und anderen Städten England's gehabt hatte. Auch die Kammermusik hatte Dvořák seit seinem op. 16 (A-moll-Quartett) auf das lebhafteste gepflegt: das B-dur-Trio op. 21, das A-dur-Klavierquartett op. 81, das G-dur-Streichquintett op. 71 und viele andere Werke dieser Gattung werden seinen Ruhm noch lange verkünden. In allen diesen Werken sowohl, wie ganz besonders aber auch auf dem Gebiete der Oper, wo er unausgesetzt thätig war, (zunächst »Demetrius« und »der Jakobiner«) wandelte Dvořák die Pfade der Klassiker. 1892 erhielt er einen Ruf als Leiter der grossen nationalen Musikschule in New-York, den er trotz Brahms' heftigen Abrathens annahm. Aber bereits 1895 kehrte er zurück, — freilich, wie es scheint, nicht mehr als derselbe wie früher —: oder vielleicht richtiger, als derselbe, der er zu allererst gewesen war, ehe ihn Brahms und Hanslick*) auf die »klassischen Bahnen« gewiesen hatten. »Noch einmal trat er auf den Plan, um sich seine Stellung in der Weltmusik von neuem, ohne Beistand zu erobern. In diesem Kampfe, den ihm die Furcht vor Geringschätzung gebot, schlug er in wildem Grimme die alten Götzen (? !) in Trümmer und setzte ihre erbitterten Widersacher (? !): Berlioz, Liszt und Wagner auf den freigewordenen Thron. Den Wohlthätern seiner

*) Vgl. Joss in der „Musik" 1903/1904. Seite 400 u. 403.

Jugend aber errichtete er in seinem Herzen unzerstörbare Altäre*)«. Sein letztes grösseres symphonisches Werk war seine 5. Symphonie op. 95 »Aus der neuen Welt«, nach der er eine grössere Anzahl symphonischer Dichtungen (»Wassermann«, »Mittagshexe«, »das goldne Spinnrad«, »die Waldtaube«, »Heldenlied«) schrieb, sie alle im Geiste und Sinne Liszt's. Als letztes Werk folgte dann seine achte Oper: »Armida« die 5 Wochen vor seinem Tode (am 25. März 1904) im National-Theater zu Prag ihre erste Aufführung erlebte. Die »Armida« sowohl, wie ihre Vorgängerinnen: »Russalka« und »Der Teufel und die Käthe« stehen auf dem Boden der neuen musikdramatischen Kunst; seine komischen Opern, drei an der Zahl, gehören jedoch einer früheren Periode (1874—1880) und darum auch einem anderen Style an. Auf dem Gebiete der Kammermusik hatte er bereits seit etwa 1897 aufgehört, thätig zu sein. Die Oper und »symphonische Dichtung« fesselten ihn ganz. — Dvořák starb plötzlich und unerwartet am 1. Mai 1904. Als ihn der Verfasser seines Nekrologs, Dr. Viktor Joss, einmal um Daten zu seiner Biographie bat, lehnte er die Bitte ab mit den Worten: »Es hat ja keinen Sinn. Dass ich am soundsovielten geboren wurde, mich unter grossen Beschwerden der Musik widmete, weiss man ja schon. Und immer wieder der Welt erzählen, dass sie einen Fleischhauer weniger und einen Musiker mehr hat? Ich bitte Sie, schade um Zeit und Papier«.

Symphony No. 4 in G-major for full orchestra. Op. 88.
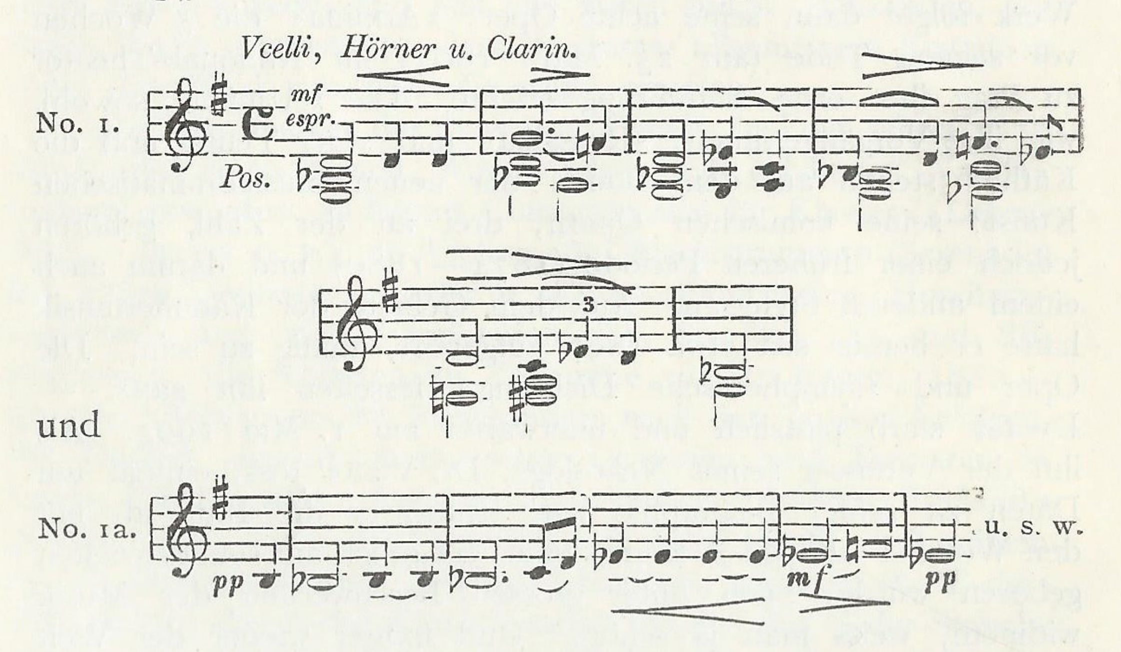
London, Novello & Co.

Besetzung: Streichorchester, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken.

Die Symphonie wurde 1891 componirt und der kaiserlichen Franz-Joseph-Akademie für Kunst und Wissenschaften in Prag gewidmet zum Dank für das philosophische Ehren-Doctorat, das ihm verliehen worden war.

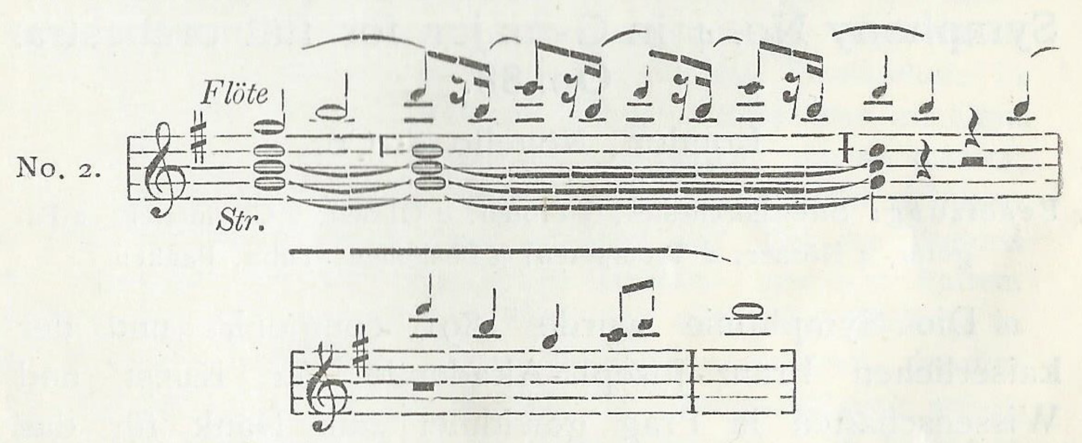
*) Diese Sätze Joss' sind wörtlich, ohne die etwas heftigen Ausdrücke zu mildern, wiedergegeben.

Erster Satz: **Allegro con brio.** Der Aufbau dieses Satzes zeigt zwar im Allgemeinen die übliche symphonische Form, weicht jedoch in vielen Einzelheiten erheblich von allem Conventionellen ab. Gleich im Anfang erscheint ein Doppelthema von ernstem, fast elegischem Charakter:

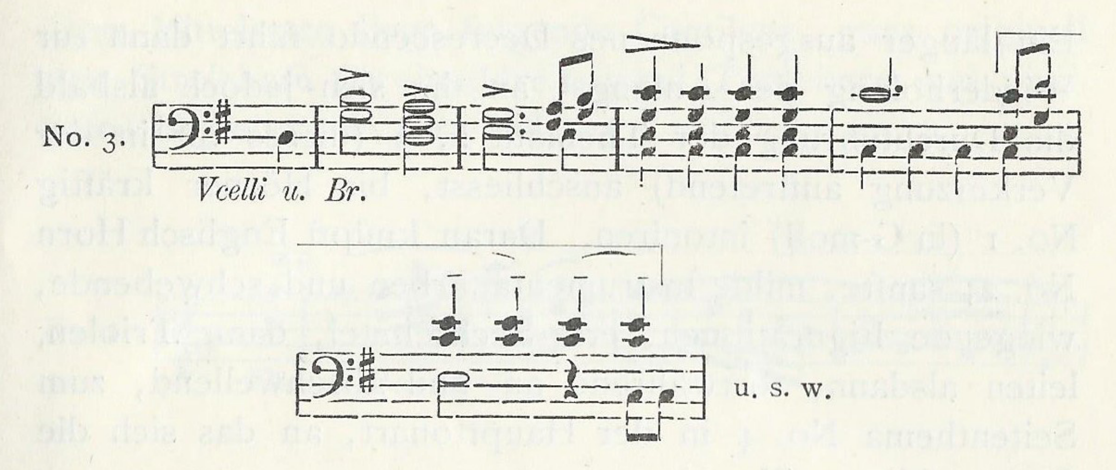


und
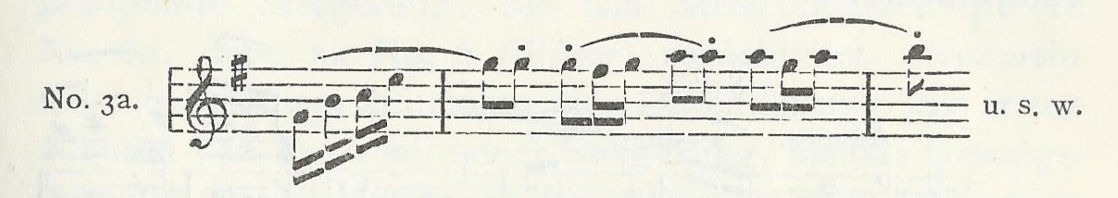
das, aus der Moll- in die Dur-Tonart übergehend, von leisestem Pianissimo der Streicher begleitet, ein anmuthig-heiteres Flötenthema einführt:



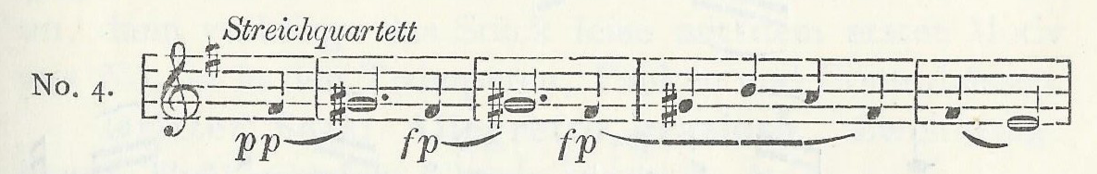
Daran schliesst sich unter lebhafter Steigerung auf ein fanfarenartiges Motiv in den Violinen und unter Benutzung von No. 2 (Hörner und tiefe Streicher) ein heroisch geartetes Thema:
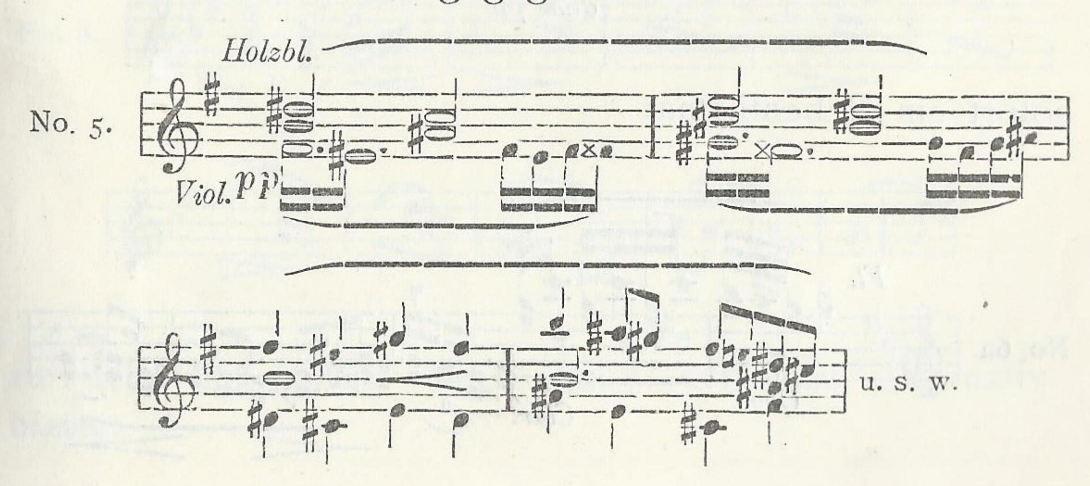


(in Verbindung mit No. 2), das bald (in den Violinen) eine verkürzte Form annimmt:



nach H-dur modulirt und wiederum ein neues Thema einführt:
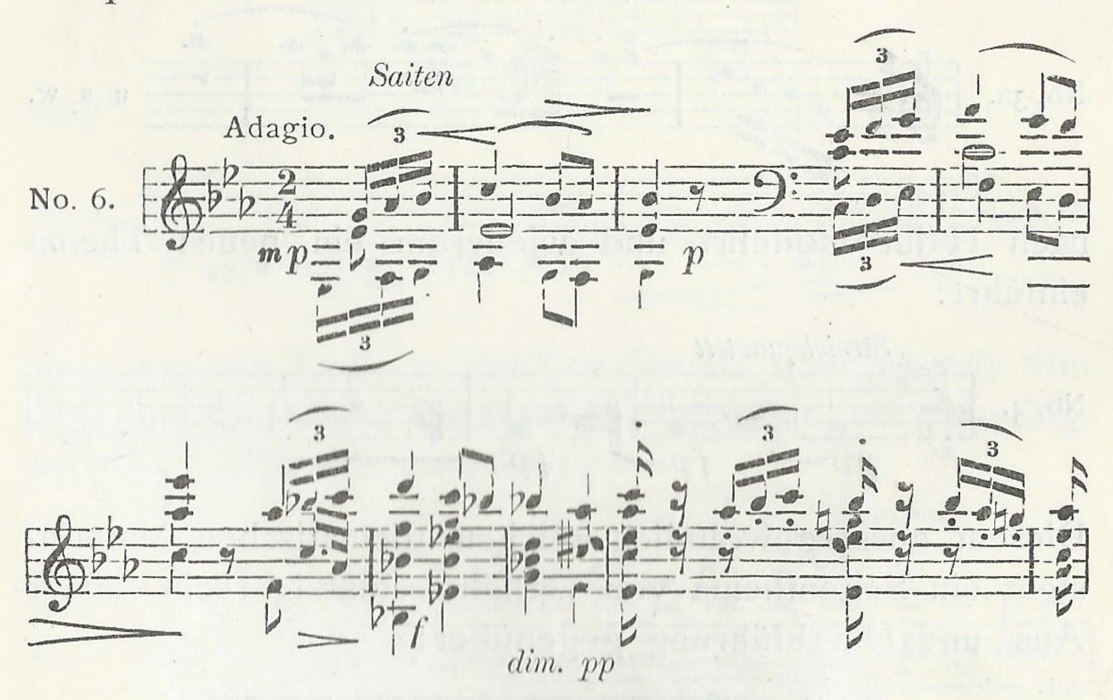


Diesem aussergewöhnlich reichen thematischen Material steht ein Seitenthema von verhältnissmässig recht kurzer Aus- und Durchführung gegenüber:

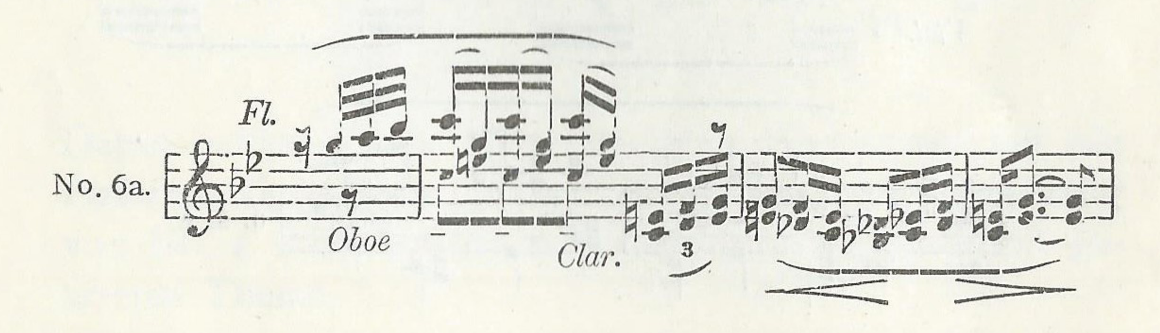


Ein länger ausgesponnenes Decrescendo führt dann zur Wiederholung des Anfangs, an die sich jedoch alsbald die Durchführung der Themata 2, 3 (dieses oft in der Verkürzung auftretend) anschliesst, bis Hörner kräftig No. 1 (in G-moll) intoniren. Daran knüpft Englisch Horn No. 2; sanfte, milde Instrumentalfarben und schwebende, wiegende Figurationen, erst Sechzehntel, dann Triolen, leiten alsdann, fortwährend an- und abschwellend, zum Seitenthema No. 4 in der Haupttonart, an das sich die Coda schliesst (No. 2).
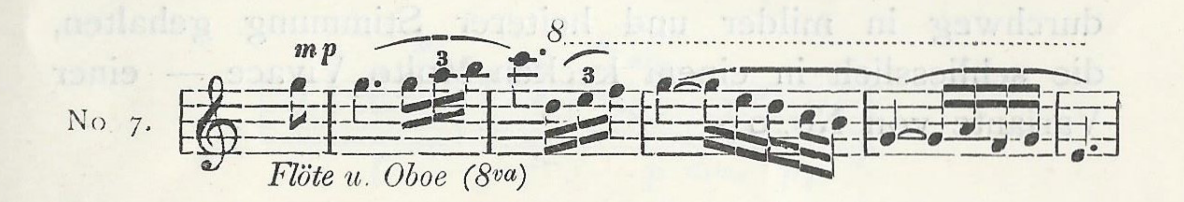
Zweiter Satz: **Adagio.** Auch hier folgt dem Hauptthema:



sofort ein Nebenthema:
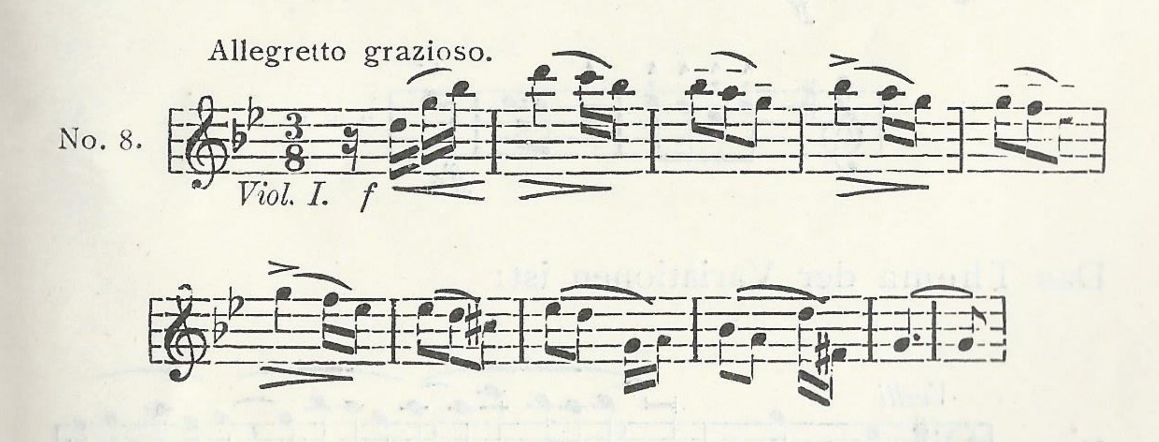


Dem Mittelsatze liegt folgende Cantilene, ganz originell von Streichern (zweiunddreissigstel Tonleitern und pizzicato) begleitet, zu Grunde.
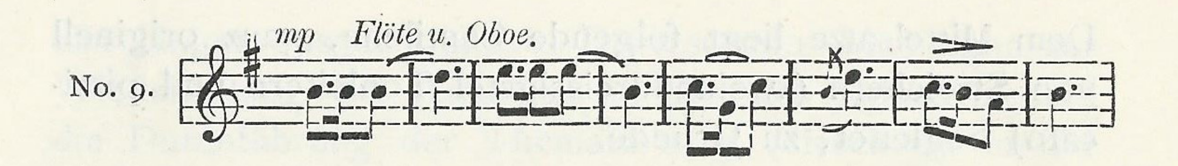


Ein Violin-Solo übernimmt (in G-dur) die Melodie, die Bläser begleiten ähnlich wie früher die Violinen. Grosse, pomphafte Steigerung, bis das Streichquartett pp zu No. 6a, dann zu No. 6 (Bläser) zurückleitet. Nunmehr folgt in belebtem Zeitmaass eine Durchführung der ersten 2 Takte von No. 6 mit neuer Steigerung, bis das Gesangsthema wiederum eintritt, voller instrumentirt und mit etwas weiter ausgeführtem Abschluss versehen. Noch einmal, gegen Ende, nimmt der Ausdruck heroischen Charakter an, dann verklingt das Stück leise mit dem ersten Motiv aus No. 6a in den Trompeten, Pauken und Contrabässen.

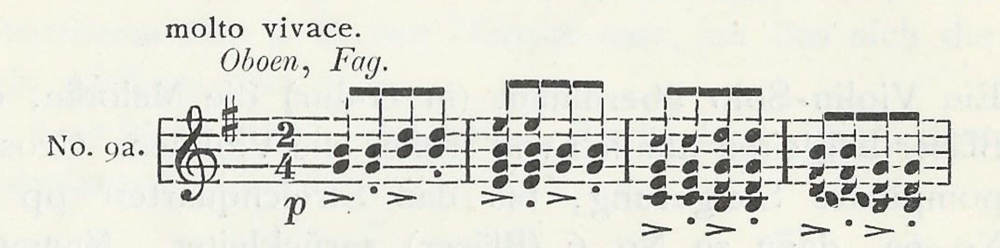
Dritter Satz: **Allegretto grazioso.** Zweitheilig: erster Theil mit dem Thema



zu dem der zweite Theil (in G-dur) das Alternativ bietet:

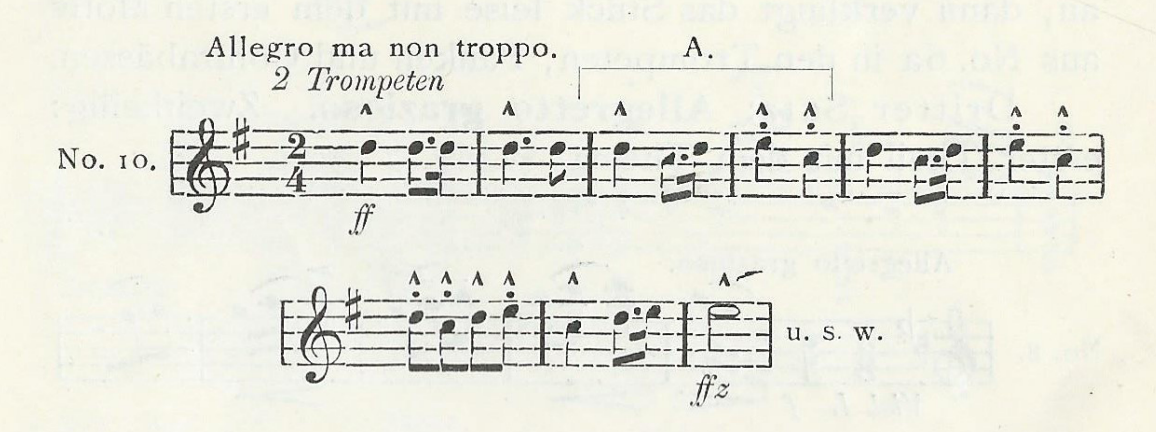


durchweg in milder und heiterer Stimmung gehalten, die schliesslich in einem kecken Molto Vivace — einer Variante von No. 9 —

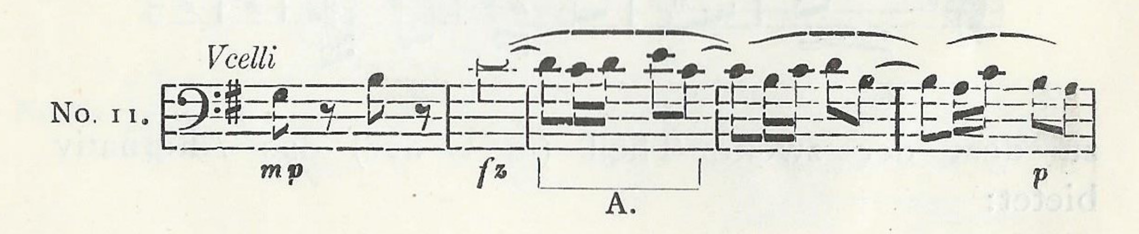


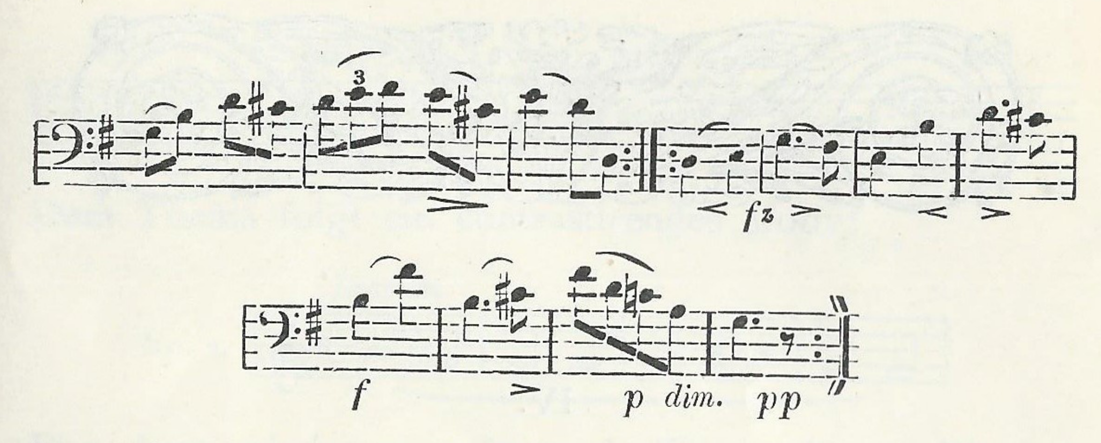
ausklingt.

Vierter Satz: **Finale.** Allegro ma non troppo. Ein Variationensatz, den ein Trompetensignal, aus einer Verlängerung von Takt 3 und 4 des Hauptthemas (No. 11) entstanden, einführt:

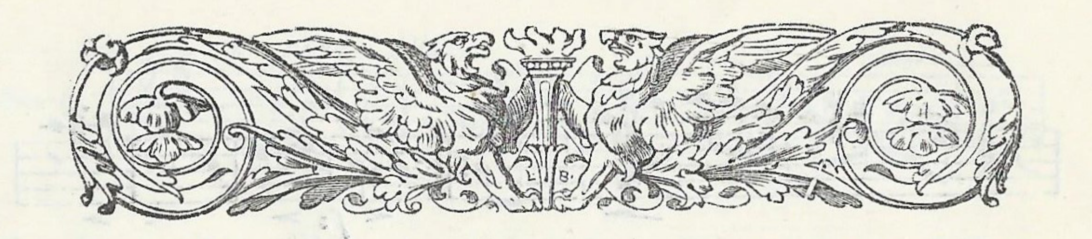


Das Thema der Variationen ist:





Der leicht verständliche und bequem übersichtliche Satz hält sich durchweg stricte an das Thema, das nur in der Mitte (C-moll- und A-moll-Parthie) seine heitere Art abstreift, dann aber bald zum Anfang zurückkehrt, und von hier ab vollkommen den Charakter eines ungemein lebhaften „slavischen Tanzes“ annimmt. H. Reimann.



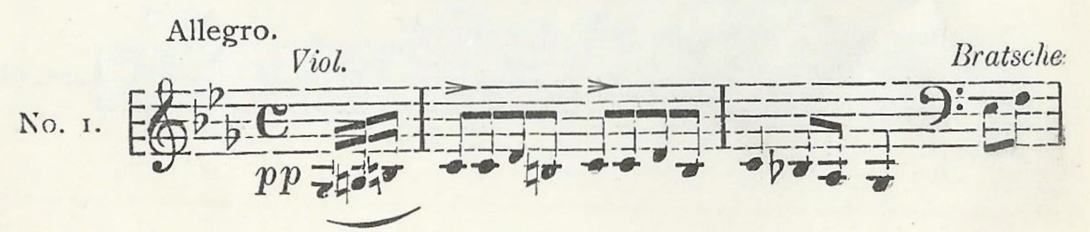
IV.
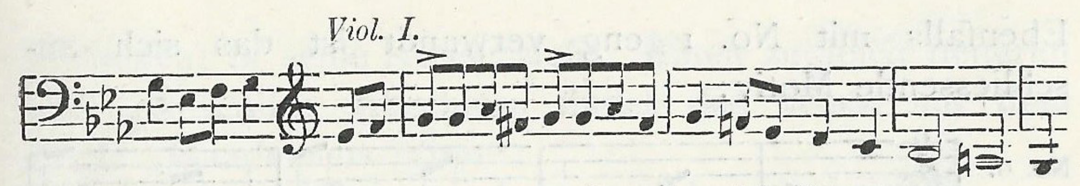
Johannes Brahms

geb. 7. Mai 1833 in Hamburg, gest. 3. April 1897 in Wien.

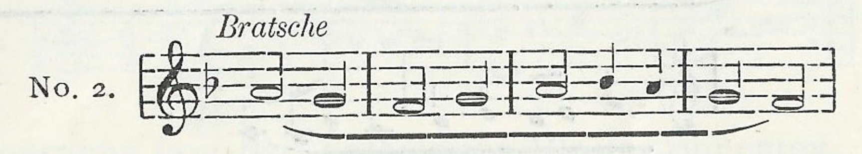
Akademische Fest-Ouverture, op. 80.

Diese „Fest-Ouverture" widmete J. Brahms der „philosophischen Facultät" der Universität Breslau, die ihm den Doctortitel honoris causa verliehen hatte. In einem von Brahms dirigirten Concert des Breslauer Orchestervereins, dem durch die Theilnahme des Rectors und des Senates, sowie der Vertreter der philosophischen Facultät in corpore ein besonderer festlicher Charakter gegeben war, wurde diese Ouverture zum ersten Male aufgeführt (1881). Der motivische Inhalt des Werkes besteht aus studentischen Lieder-Weisen oder Themen, die aus solchen gebildet wurden. Dieselben sind mit ungemeinem Geschick zu einem künstlerisch abgerundeten Ganzen verbunden. Schon das erste Thema zeigt eine allerdings sehr freie, verkürzte Umbildung der Weise: „Wir hatten gebauet", deren originale Gestalt späterhin (vgl. No. 4) sehr eindrucksvoll zur Geltung kommt:
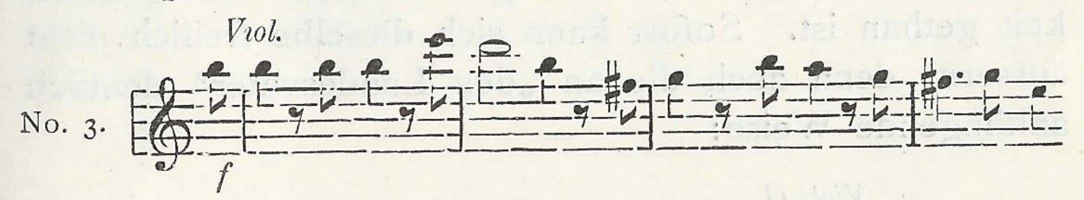




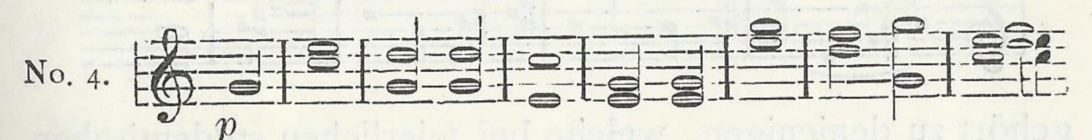
Dem Thema folgt ein contrastirendes Motiv:
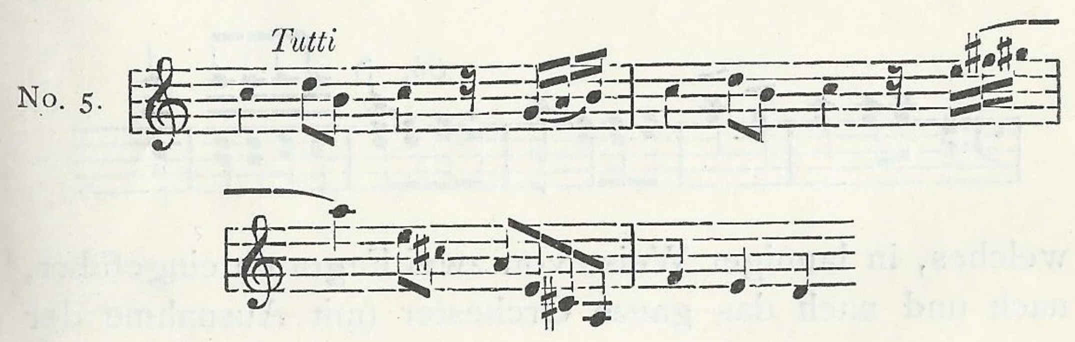


Das dann wiederum auftretende Thema No. 1 führt zu einem episodischen Satz:
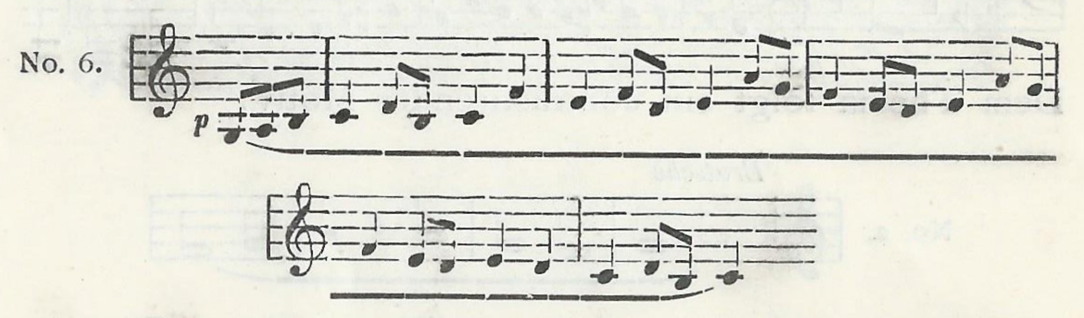


welcher nur kurz ausgeführt ist und nach einer Modulation in Es-dur zu dem ersten der Studentenlieder führt: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“:
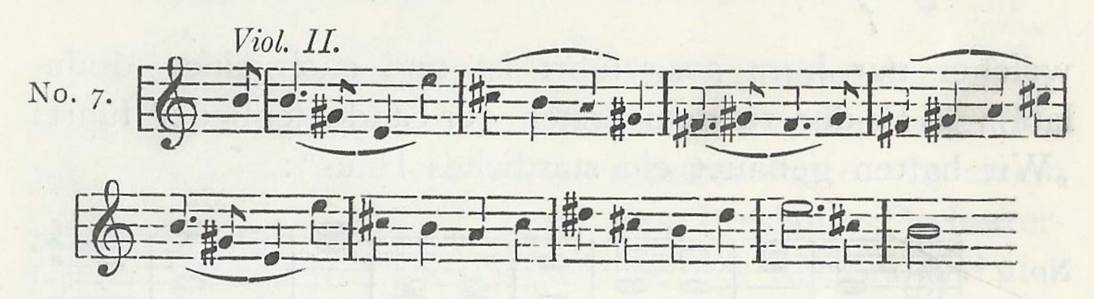


Der feierliche Charakter dieses, ohne allen contrapunktischen Schmuck auftretenden Liedes, kommt auch in der Instrumentirung (Trompeten, Posaunen, Hörner und Holzbläser nebst der pianissimo wirbelnden Pauke) zn prägnantem Ausdruck. Nachdem es zu Ende gesungen, belebt sich wieder die Bewegung, indem sich ein dem Thema No. 1 verwandtes Motiv ihm zugesellt:
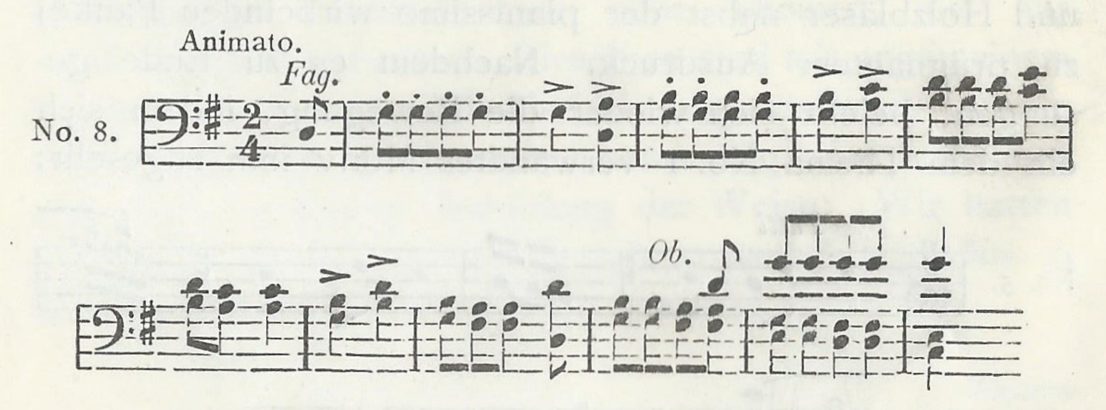


Ebenfalls mit No. 1 eng verwandt ist das sich anschliessende Motiv:



mit welchem ein weiterer Schritt von der in No. 4 waltenden feierlichen Stimmung zur studentischen Heiterkeit gethan ist. Sofort kann sich dieselbe freilich nicht äussern, denn auch die an „den Landesvater“ deutlich anklingende Weise:
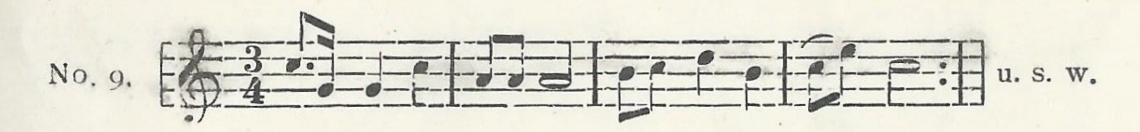


gehört zu denjenigen, welche bei feierlichen studentischen Ceremonien gesungen werden. In voller Losgebundenheit erscheint erst der Bruder Studio mit dem Auftreten des „Fuchsliedes“: „Was kommt dort von der Höh'?“:



welches, in launiger Weise von zwei Fagotten eingeführt, nach und nach das ganze Orchester (mit Ausnahme der

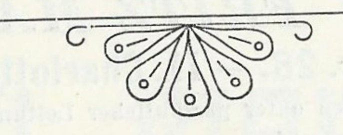
Posaunen) in seine Kreise zieht. Einen zugleich heiteren und glänzenden Abschluss findet das Werk mit dem Liede „Gaudeamus igitur“:

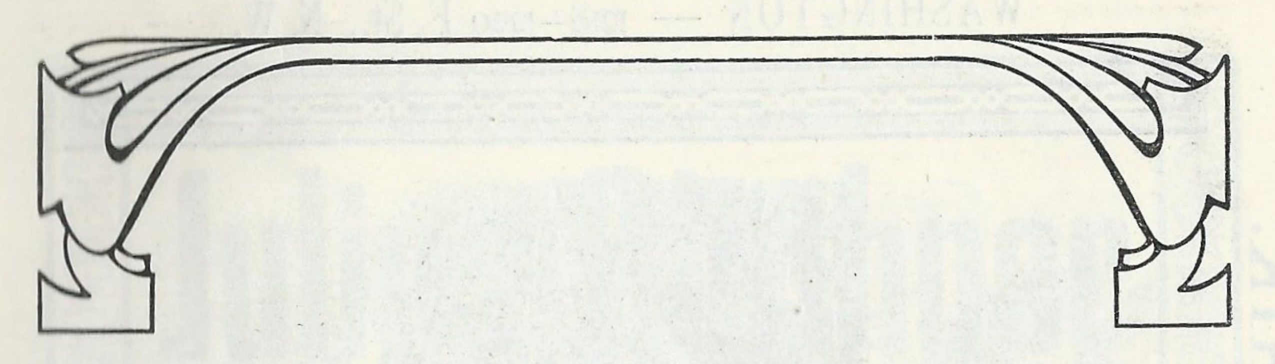


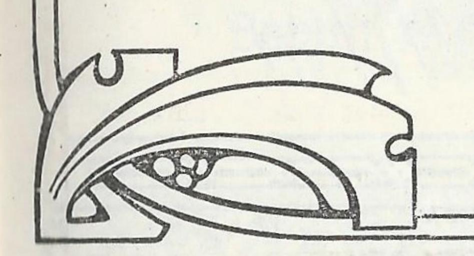
vorgetragen von den gesammten Blasinstrumenten, denen sich das Streichorchester mit einem lebhaft figurirten Contrapunkt zugesellt.

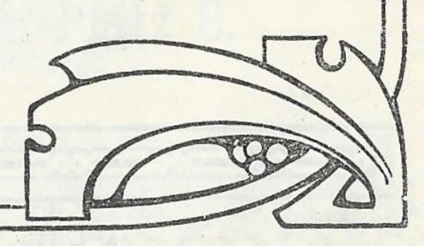
H. R.
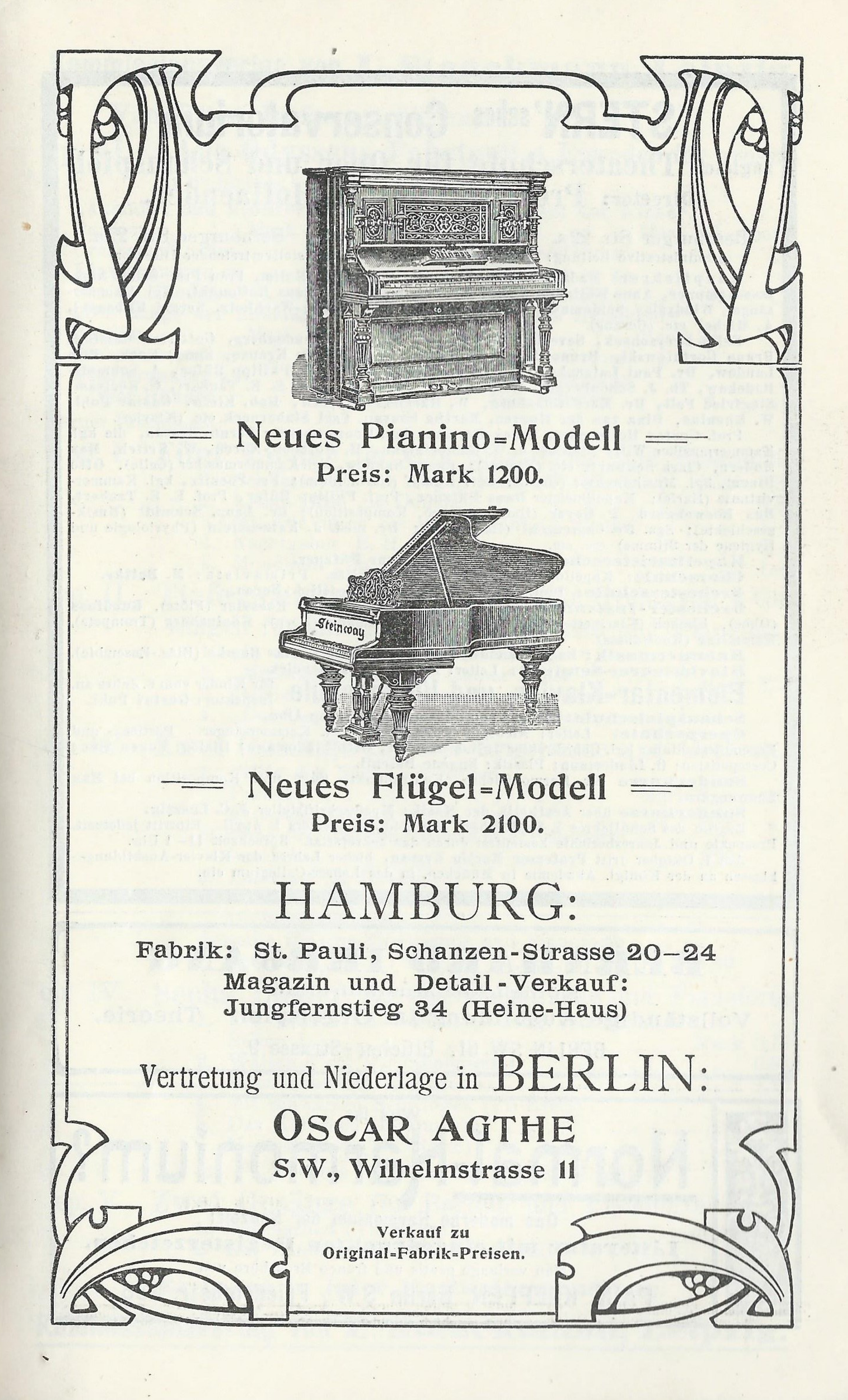
Musikalische Anzeigen.









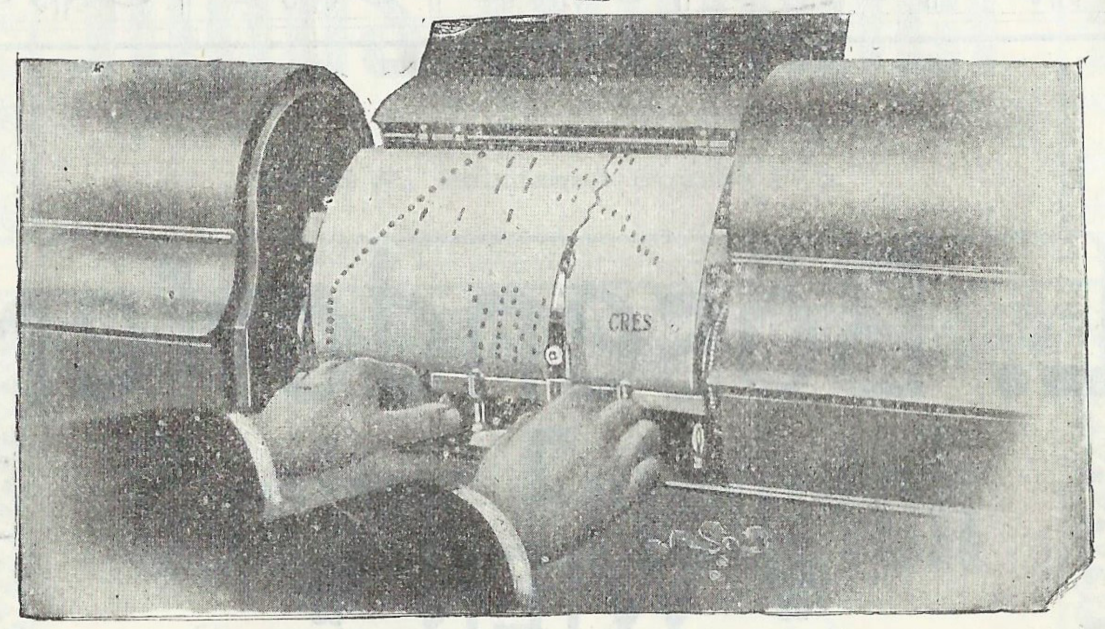

Steinway
— Neues Pianino=Modell —
Preis: Mark 1200.
— Neues Flügel=Modell —
Preis: Mark 2100.
HAMBURG:
Fabrik: St. Pauli, Schanzen-Strasse 20–24
Magazin und Detail-Verkauf:
Jungfernstieg 34 (Heine-Haus)
Vertretung und Niederlage in BERLIN:
OSCAR AGTHE
S.W., Wilhelmstrasse 11
Verkauf zu
Original=Fabrik=Preisen.



Kommissionsverlag von L. Staackmann, Leipzig.



Das Metrostyle-Pianola



Das Metrostyle ist eine Erfindung an dem Pianola, welche an Bedeutung mit dem Pianola selbst wetteifert.

Bekanntlich kann Jedermann mit dem Pianola jede Komposition auf dem Klavier mit genauer Technik wiedergeben. :: Mit dem Metrostyle aber kann ein Jeder den genauen Vortrag eines Künstlers wie Paderewski, Carreño, Hofmann u. s. w. wiedergeben. ::: Für das Metrostyle ist der Vortrag von grossen Künstlern selbst verzeichnet und mit ihrer eigenhändigen Unterschrift versehen worden.

Grieg: „Äusserst bewunderungswürdig"
Humperdinck: „erscheint mir ebenso wertvoll wie das Instrument selbst"
Joachim: „gleicht dem Spiel eines Künstlers"
Nikisch: „kam mir wie eine Offenbarung vor"
Reinecke: „fast ebenso vollendet wie das Instrument selbst"
Richter: „konnte nur sehr schwer glauben, dass kein Künstler spielte"
Saint Saëns: „hat mein grösstes Interesse"

Man verlange Prospekt 22.

Preis 1250,— Mk. Bereitwilligst vorgeführt!

Generalagentur der Choralion Co.

Frank W. Hessin, Berlin NW. 7, Unter den Linden 71.

ADRESSEN

Berliner Musiklehrer und Musiklehrerinnen.

Gesang.

Sprechstund.

Elsbeth Klapproth (Ausbildung i. Gesang) . . W., A. d. Apostelkirche 7, III. — 9—10

Muschler's Meister-Singschule . . . . . . Berlin-Steglitz, Fichtestr., Villa 23. — 4—5

Fanny Opfer (hoher Sopran) Concert- und Oratorien-Sängerin, Gesanglehrerin W., Bülowstr. 32a, pt.

Hedwig Pfeil-Schneider . . . . Schöneberg, Kaiser Friedrichstr. 11.

Professor Felix Schmidt . . . . W., Tauenzienstr. 21.

Betsy Schot, Lieder- u. Oratorien-Sängerin . . . . W., Martin Lutherstr. 11. — 12—1

Brigitta Thielemann, Concert- u. Oratorien-Sängerin . W., Neue Winterfeldtstr. 12.

Dr. Wagenmann, Stimmbildner (cf „Umsturz in der Stimmbildung für Singen und Sprechen“ Verlag Räde, Berlin W. 15) Berlin-Steglitz, Grunewaldstr. 46. — schriftl. Anmeld.

Klavier.

O. Bake . . . . Schöneberg, Hauptstr. 20

Elsbeth Cramer . . . . W., Göbenstr. 19, II. — 12—1

Marie Reimann, Pianistin u. Musiklehrerin Schöneberg, Kaiser Friedrichstr. 1.

Violine.

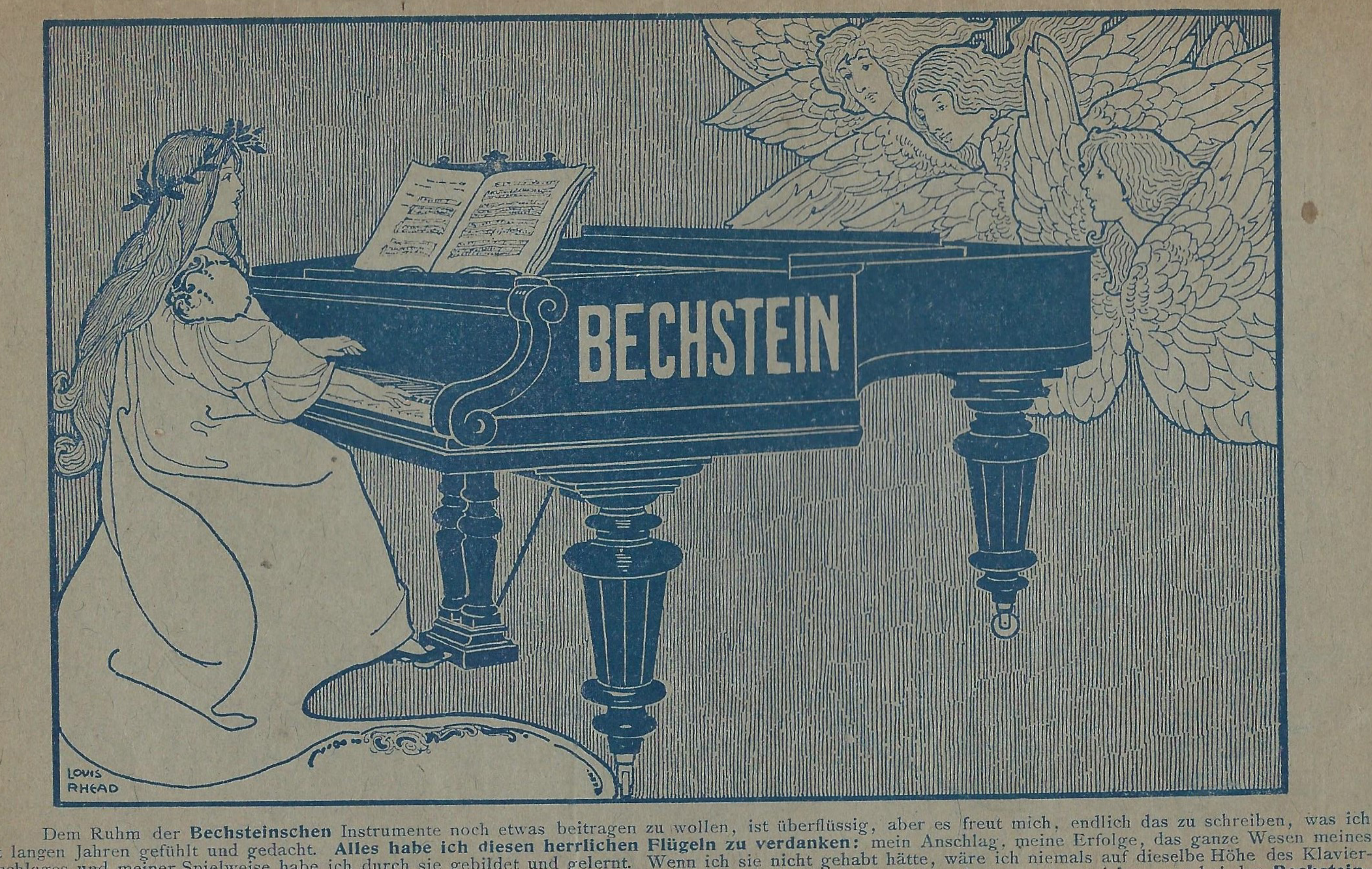
Irene von Brennerberg . . . . W., Ansbacherstr. 33, II. — 3—4

Harmonielehre.

Hugo Kaun . . . . W., Gleditschstr. 49.

Theorie und Composition.

Schweriner Musikschule (Theor., Klav., Unterr.) . . W., Tauenzienstr. 23, III. — 5—6



Buchdruckerei Otto Lange, Berlin C. 19, Seydelstr. 27.